

東海大學音樂系碩士班
畢業製作

阿爾貝尼士《西班牙組曲》作品 47 之研究
“Suite Española” Opus 47 by Isaac Albéniz

指導教授：郭宗愷 博士

研究生：林佩儀 撰

中華民國 一〇一 年 一 月

致謝詞

我是個幸運且幸福的人！每當徘徊在人生的十字路口，我親愛的父母總是無條件支持我的每一項決定，他們送給我人生最大的禮物，就是學習對自己負責。我沒有從小在音樂班接受紮實的音樂訓練，也沒有從小就拜名師學琴，我的父母給了我沒有壓力的成長環境，為的是不希望我在尚未找到真正的志向之前，就擅自為我的人生做決定。我感謝我的父母如此愛我、尊重我。他們的放手，使我走在音樂這條辛苦的道路上，屢屢跌倒卻越挫越勇！

感謝神帶領我進入東海音樂研究所，在東海學習是非常幸福的事情，雖然辛苦卻值得！謝謝我在研究所的恩師-郭宗愷教授，我不是老師最優秀的學生，但我努力做到最好，老師提升了我的境界，開啟我對音樂有更豐富的想像與思考！我十分珍惜這三年半的美好時光！

謝謝星好和怡頻，妳們是上帝派來的音樂天使，是我一輩子的好朋友，我永遠愛妳們！

摘要

《西班牙組曲》是阿爾貝尼士 1886 年的佳作。這組作品共有八首小曲，每曲皆以西班牙的地名為標題，並且使用西班牙的音樂語彙來創作。本論文將透過歷史資料的統整及作品分析，探究作曲家的創作理念，進而提出更貼切的演奏詮釋。

關鍵字：阿爾貝尼士、西班牙組曲、深沉歌、弗拉門哥、吉他

Abstract

The *Suite Española*, composed in 1886, is one of Albeniz's great piano compositions. The suite consists of eight pieces, each of which is named after a Spanish region. The pieces use elements of Spanish music as their resource. This paper consists of both a study of historical references and an analysis of the *Suite Española* so that it can be performed in an original and scholarly context.

Key Words: Albéniz, Suite Española, cante jondo, flamenco, guitar

致謝詞.....	iii
摘要.....	iv
內容目次.....	v
附譜目次.....	vi
附表目次.....	vii
附圖目次.....	vii

內容目次

第一章 緒論

第一節 研究動機.....	1
第二節 研究目的.....	2
第三節 研究問題.....	2
第四節 研究範圍.....	2
第五節 研究方法.....	3

第二章 阿爾貝尼士的生平..... 4

第三章 《西班牙組曲》作品 47 之樂曲分析..... 8

第一節 《葛拉那達》(Granada).....	13
第二節 《加泰隆尼亞》(Cataluña).....	17
第三節 《塞維亞》(Sevilla).....	21
第四節 《卡地思》(Cádiz).....	25
第五節 《阿斯土利亞》(Asturias).....	28
第六節 《阿拉貢》(Aragón).....	33
第七節 《卡斯提拉》(Castilla).....	37
第八節 《古巴》(Cuba).....	40

第四章 結論..... 45

參考文獻..... 46

附譜目次

【譜 1-1】《葛拉那達》，A 段，1-11 小節，右手模仿吉他撩絃法的彈奏技巧...	16
【譜 1-2】《葛拉那達》，B 段，41-52 小節，左手的固定節奏型伴奏.....	16
【譜 1-3】阿拉伯使用的 E 調式四音音階.....	17
【譜 2-1】《加泰隆尼亞》，導奏，1-4 小節，修特版及環球版為 C# 音.....	19
【譜 2-2】《加泰隆尼亞》，導奏，1-4 小節，聯合音樂版為 B \flat 音.....	19
【譜 2-3】《加泰隆尼亞》，1-10 小節.....	20
【譜 3-1】《塞維亞》，1-7 小節.....	23
【譜 3-2】《塞維亞》，23-25 小節，筆者建議的重複音指法.....	23
【譜 3-3】《塞維亞》，38-40 小節，聯合音樂版.....	23
【譜 3-4】《塞維亞》，38-40 小節，修特版.....	24
【譜 3-5】《塞維亞》，B 段，76-81 小節.....	24
【譜 4-1】《卡地思》，1-4 小節.....	26
【譜 4-2】《卡地思》，5-8 小節.....	27
【譜 4-3】《卡地思》，B 段，41-48 小節.....	27
【譜 5-1】《阿斯土利亞》，1-4 小節，筆者建議之左手指法.....	30
【譜 5-2】以慢速附點節奏練習.....	31
【譜 5-3】以三連音的節奏練習.....	31
【譜 5-4】《阿斯土利亞》，17-20 小節.....	31
【譜 5-5】《阿斯土利亞》，21-28 小節.....	32
【譜 5-6】《阿斯土利亞》，63-75 小節.....	32
【譜 6-1】《阿拉貢》，B 段，科普拉段落，86-89 小節.....	35
【譜 6-2】《阿拉貢》，158-167 小節，右手暗示吉他撩絃法的彈奏技巧.....	35
【譜 6-3】《阿拉貢》，205-214 小節，聯合音樂版.....	36
【譜 6-4】《阿拉貢》，205-214 小節，環球版.....	36
【譜 7-1】《卡斯提拉》，1-3 小節.....	38
【譜 7-2】《卡斯提拉》，5-8 小節.....	39
【譜 7-3】《卡斯提拉》，13-15 小節.....	39
【譜 7-4】《卡斯提拉》，13-17 小節.....	39
【譜 7-5】《卡斯提拉》，102-105 小節.....	40
【譜 8-1】《古巴》，1-4 小節.....	42
【譜 8-2】《古巴狂想曲》，1-4 小節.....	42
【譜 8-3】《在棕櫚樹下》，1-4 小節.....	43
【譜 8-4】《古巴》，5-12 小節.....	43
【譜 8-5】《古巴狂想曲》，5-12 小節.....	43

【譜 8-6】《古巴》，70-74 小節，聯合音樂版以 7 個降記號記譜.....	44
【譜 8-7】《古巴》，70-75 小節，修特版以 5 個升記號記譜.....	44

附表目次

【表 1】《西班牙組曲》作曲家原創曲與出版商增補曲一覽表.....	11
【表 2】《葛拉那達》段落表.....	15
【表 3】《加泰隆尼亞》段落表.....	18
【表 4】《塞維亞》段落表.....	22
【表 5】《卡地思》段落表.....	26
【表 6】《阿斯土利亞》段落表.....	29
【表 7】《阿拉貢》段落表.....	34
【表 8】《卡斯提拉》段落表.....	38
【表 9】《古巴》段落表.....	41

附圖目次

【圖 1】《西班牙組曲》中的西班牙地名參照圖.....	12
【圖 2】荷他舞蹈.....	33

第一章

緒論

第一節 研究動機

筆者研究阿爾貝尼士(Isaac Albéniz, 1860-1909)《西班牙組曲》作品 47(Suite Española, Op.47)的動機緣起於十五歲時第一次演奏西班牙鋼琴作品，該曲恰巧為此組曲中最知名的《阿斯土利亞》(Asturias)。這首曲子充滿了吉他式的音樂語彙，表現出西班牙獨樹一幟的風土民情及炫技的特質。

筆者對異國風情的曲調十分著迷，偶然從古典音樂台的廣播節目中聽見吉他版本的《西班牙組曲》，萌生了研究此組作品的想法。筆者極欲對此組作品中鋼琴與吉他的關連性，及各單曲標題與音樂內容之間的關連性加以深入的探討。尤其是觀賞到吉他演奏家安娜·維多維克(Ana Vidovic)彈奏的《阿斯土利亞》的錄影後，更是深深被此曲吸引。

然而在筆者的搜尋下，發現關於《西班牙組曲》的中文研究資料不多，對於阿爾貝尼士這位偉大的西班牙作曲家更是缺乏專書，面對資料的不足，使筆者更確定了研究此組作品的動機。

第二節 研究目的

有鑑於目前國內關於《西班牙組曲》的研究資料不多，筆者希望藉此研究，提供較完整的中文研究資料，使讀者能夠更了解西班牙的音樂特質。藉由對阿爾貝尼士音樂中西班牙民族音樂要素的探究，期望能幫助演奏者理解、掌握此作品，使詮釋更貼近其豐富、多變的音樂內涵，因而能更適切呈現作曲家的風格。

第三節 研究問題

本論文將探究以下問題：

- 一、 阿爾貝尼士的生平、風格與創作背景。
- 二、 阿爾貝尼士在《西班牙組曲》中的西班牙民俗音樂要素。
- 三、 《西班牙組曲》的樂曲結構與分析。
- 四、 《西班牙組曲》的詮釋。
- 五、 《西班牙組曲》的版本比較。

第四節 研究範圍

本文以《西班牙組曲》為研究範圍。演奏者若欲適切的詮釋此作品，則應對西班牙文化背景及民俗音樂要素有較深入的了解。藉由歷史資料的統整及作品分析，進而探究作曲家的創作理念，以期增進讀者對該曲的理解，構思出更

貼切的演奏詮釋。

第五節 研究方法

本論文首先用歷史法來探討相關文獻，包括國內外的碩博士論文、期刊、書籍等資料的蒐集整理，藉由文獻的研究，以宏觀的方式理解阿爾貝尼士身處西班牙的時空背景。其次使用分析法，以微觀的方式了解阿爾貝尼士《西班牙組曲》的創作技法。

另外，筆者亦收集本曲的重要樂譜版本，並做出版本的比較，找出各版本間的差異。此外，筆者又收集了影音資料，包括現代鋼琴、吉他演奏家，及管絃樂團的演奏，進一步比較當代演奏家對這些不同樂譜版本的使用情形。筆者也透過網路搜尋，收集各項文字及影音的相關資訊。

最後，筆者提出個人對本曲的演奏經驗及主觀的心得，綜合歸納出貼近作曲家創作意念的可能詮釋。

第二章

阿爾貝尼士的生平

伊薩克·阿爾貝尼士 (Isaac Albéniz) 為西班牙重要的作曲家與鋼琴家。他在 1860 年 5 月 29 日，出生於西班牙加泰隆尼亞 (Cataluña) 北方赫羅納省 (Gerona) 的坎波登市 (Camprodón)；1909 年 5 月 18 日，逝世於法國的康伯萊班 (Cambo-les-Bains)，享年 49 歲。

阿爾貝尼士是西班牙最優秀的作曲家之一，亦被讚譽為西班牙最傑出的神童，有些人甚至將他與幼年的莫札特相提並論。¹他出生後不久後，全家自坎波登搬遷到巴塞隆納 (Barcelona)；姊姊克萊曼提納 (Clementina) 發現了他的音樂天分，在三歲半時開始教他彈鋼琴。擁有過人才華的阿爾貝尼士，四歲時就在巴塞隆納公開演出，聽眾們對他的演奏及即興的能力都極為驚訝。這次成功的演出經驗，使他的父親決心栽培阿爾貝尼士成為莫札特般的神童，因而強迫他不斷練琴，並且排除了他在其他科目的學習。²七歲時，他原已被巴黎音樂院錄取，但因考試當天玩耍時打破學校的玻璃，被以心智不夠成熟的理由延緩入學。同時，因其父失業，為了維生，父親便帶著阿爾貝尼士與姐姐在西班牙各省巡迴演出。這個時候的阿爾貝尼士已經可以熟練地作曲，並且已經出版了他的第一首鋼琴作品《軍隊進行曲》(Marcha Militar)，或《英雄進行曲》(Marcha Heroica)，這是一首快速二拍子的鬥牛舞 (paso-doble)。³之後，因全家搬到馬

¹ 顧連理、吳佩華 譯 (荀伯格 (Harold C. Schonberg) 著)，《不朽的鋼琴家 (The Great Pianists)》，(台北：世界文物出版社，1998)，364。

² Maria B. Sellek-Harrison. "A Pedagogical and Analytical Study of 'Granada' ('Serenata'), 'Sevilla' ('Sevillanas'), 'Austurias' ('Leyenda') and 'Castilla' ('Seguidillas') from the Suite Española, Op. 47 by Isaac Albéniz." (Ph.D. diss., U of Miami, 1992), 8.

³ 同前註，10。

德里 (Madrid)，阿爾貝尼士進入馬德里音樂院 (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) 就讀，後因反抗父親強勢安排其生活及演奏，經九個月的學習即輟學離家出走。往後的幾年，他便成為自己的經紀人，在西班牙各地靠著鋼琴演奏維生。直到 1972 年，他為了逃離父親進一步的掌控，更是偷渡到更遠的南美洲，在十四歲時，他遊歷與演出的地區甚至遍及阿根廷 (Argentina)、波多黎各 (Puerto Rico)、巴西 (Brazil)、烏拉圭 (Uruguay)、古巴 (Cuba)、美國紐約 (New York) 與舊金山 (San Francisco)。

阿爾貝尼士在 1874 年決定回歐洲，他曾短暫進入萊比錫音樂院 (Hochschule für Musik und Theater Leipzig) 就讀，因為不適應德國學派的嚴格訓練及經濟狀況不佳等因素，在 1875 年暫時回到西班牙，後來在朋友的協助下順利獲得獎學金，前往布魯塞爾音樂院 (Conservatoire royal de Bruxelles) 就讀，成為該音樂院年紀最小的學生。阿爾貝尼士在音樂院期間，鋼琴師事伊格納茲·莫歇勒斯 (Ignaz Moscheles) 的門生路易斯·巴辛 (Louis Brassin)，作曲師事弗朗索瓦·傑瓦爾特 (François Gevaert)。他在 1879 年以鋼琴演奏第一獎的殊榮畢業。

阿爾貝尼士從布魯塞爾音樂院畢業後，開始為實現「跟李斯特 (Liszt) 上課」的夢想而努力。為了支付之後向李斯特學習的學費，他在巴塞隆納開了許多場音樂會，並且又回到布魯塞爾隨巴辛繼續進階的學習。然而，關於阿爾貝尼士向李斯特學習的說法眾說紛紜，大部分的資料都顯示他曾經在 1880 年 8 月 12 日至 15 日到過匈牙利 (Hungary) 首都布達佩斯 (Budapest)，至於學習的期間從六個月至兩年的說法皆有。然而，阿根廷的音樂學者米格爾·德勒迪克 (Miguel Raux Deledicque) 卻認為他只有向李斯特學習短短九天。⁴葛洛夫線上音樂字典 (Grove Music Online) 的作者法朗西斯·巴如力 (Frances Barulich) 甚至堅稱關於阿爾貝尼士向李斯特學習的相關文獻是完全錯誤的。⁵總之，這些資料都顯示阿爾貝尼士的演奏及創作風格皆受到李斯特極大的影響。

回到西班牙的阿爾貝尼士，在 1880 年之後的兩年間，再度遊歷了古巴、墨西哥 (Mexico)、阿根廷，及西班牙北部的幾個省份。他在 1882 年成為歌劇院經理，身兼管理人、樂團指揮及作曲家；然而這個事業經營得並不成功。此時，

⁴ 同註 2，15-16。

⁵ Frances Barulich. "Albéniz, Isaac (Manuel Francisco)." *Grove Music Online*. 2007-2011. Web. 21 Nov. 2011.

阿爾貝尼士仍然在各地舉辦演奏會，同時也繼續教學與作曲。此時期的作品主要受到浪漫時期作曲家，如蕭邦（Chopin）、舒伯特（Schubert）、布拉姆斯（Brahms）、李斯特等人的影響。這時期阿爾貝尼士的作品大多是以傳統手法寫成的小型沙龍音樂，較缺乏方向感與發展性。

阿爾貝尼士在 1883 年 6 月 23 日與他的鋼琴學生羅西娜·喬達娜（Rosina Jordana）結婚，並且定居在巴塞隆納。此時，他開始向西班牙民族音樂之父菲利普·貝德列爾（Felipe Pedrell）學習作曲，此後，阿爾貝尼士的作曲風格產生了重大的改變。貝德列爾發現阿爾貝尼士並不喜歡遵守規則與理論，因此他的課程也不拘泥在作曲技巧的制式化訓練。貝德列爾的重要性，在於啟發了阿爾貝尼士將西班牙民俗音樂元素融入其音樂作品中。

阿爾貝尼士使用了舞蹈的節奏及西班牙的音樂語彙，但他並非完全的引用或改編原始的旋律，相反的，他喜歡創作屬於自己的音樂旋律，並以節奏或旋律素材使人聯想到西班牙的景色。就如同阿爾貝尼士說的：「我從不使用旋律素材的原貌。……我喜歡暗示西班牙的節奏，並且將西班牙民歌的精神注入我的音樂中。⁶」

跟隨貝德列爾學習後，阿爾貝尼士在 1883-1889 年間，創作了許多西班牙風格的樂曲，本論文欲探究的《西班牙組曲》作品 47 即為此時期初出的佳作。

阿爾貝尼士在 1889 年達到演奏事業的巔峰，他擁有精湛的演奏技巧，甚至被譽為「西班牙的安東·魯賓斯坦（Anton Rubenstein）」⁷及「西班牙的李斯特」⁸。同年，他受巴黎的艾拉德（Érard）鋼琴公司邀約，以他自己的作品為整場音樂會曲目，獲得了極大的成功。接下來，他造訪了蘇格蘭（Scotland）、比利時（Belgium）、德國（Germany）、奧匈帝國（Austria-Hungary）、倫敦（London）等地，並於 1893 年在柏林（Berlin）完成最後一次的公開音樂會。

阿爾貝尼士在 1890-1909 年這段時間，將許多心力投注於戲劇音樂的創作。他在 1890-1893 年移居倫敦，1893 年之後開始定居於巴黎，以創作及參與歌劇的演出，活躍於巴黎的音樂界，並且在 1898 年以鋼琴教授的身分任教於聖樂學校（Schola Cantorum）。兩年後，他被診斷出罹患了白萊特氏病（Bright's disease

⁶ Walter Aaron Clark, *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic* (New York: Oxford University Press, 1999), 281-282.

⁷ 同註 1, 366。

⁸ 同註 2, 25。

腎臟炎)，基於健康因素只好請辭在聖樂學校的教職。同年，他從姐姐克萊曼提納獲知母親過世的消息，決定返回西班牙。他的父親在 1903 年過世，於是阿爾貝尼士聽從醫師的建議，定居在法國南方較溫暖的尼斯（Nice），在人生最後的五年，他創作出畢生的傑作《伊貝利亞》（Iberia）。

阿爾貝尼士的腎臟炎在 1908 年持續地惡化，最後終於在 1909 年 5 月不敵病魔的摧殘而辭世，為他傳奇的 49 歲生命畫下了句點。

第三章

《西班牙組曲》作品 47 之樂曲分析

阿爾貝尼士於 1883 年受教於貝德列爾門下，作品開始注入西班牙的色彩。這時期的佳作包括：《西班牙組曲》作品 47、《西班牙狂想曲》作品 70 (Rapsodia Española, op. 70)、《六首西班牙舞曲》(Seis Danzas Españolas)、《西班牙組曲第二集》(Suite Espagnole 2) 等作品。

《西班牙組曲》是一組簡單卻充滿西班牙風情的作品，由阿爾貝尼士本人於 1886 年在普林西阿芳索劇院 (Teatro del Principe Alfonso) 首演，當時的樂評如下述：

「昨天阿爾貝尼士演奏了他的作品《西班牙組曲，作品 47》，這是一首三個樂章優雅精緻的樂曲，使用了流行的西班牙安達魯西亞 (Andalusia) 的歌曲，卻又不失其獨特個性，其中《塞維亞》(Sevilla) 是個輕巧又有趣的作品。」⁹

阿爾貝尼士於 1887 年整理了這組作品，做為向西班牙王妃馬利亞·克里斯蒂娜二世 (Maria Cristina II) 致敬的獻禮，但是當時由索沙亞 (Zozaya) 公司出版的版本中卻只有四首，分別為第一首：《葛拉那達》(Granada)、第二首：《加泰隆尼亞》(Cataluña)、第三首：《塞維亞》(Sevilla) 及第八首：《古巴》(Cuba)，剩餘的第四首到第七首則只有標題的構想，直到他去世仍未譜曲。之後，1911 年德國的霍夫麥斯特 (Hofmeister) 出版社及 1913 年西班牙的聯合音樂出版社 (Union Musical Española) 取用他已出版的其他作品，補入缺少樂譜的這四首，其中第四首《卡地思》(Cádiz) 為《西班牙小夜曲》作品 181 (Serenata española,

⁹ 同註 2，27。

op. 181)；第五首《阿斯土利亞》(Asturias)為《西班牙之歌》作品 232 (Chants d'Espagne, op. 232) 的第一首《前奏曲》(Prelude)；第六首《阿拉貢》(Aragón) 為《兩首西班牙舞曲》作品 164 (deux Morceaux caractéristiques, op. 164) 中的第一首《阿拉貢的荷他舞曲》(Jota aragonesa)；第七首《卡斯提拉》(Castilla) 為《西班牙之歌》作品 232 的第五首《塞吉第亞》(Seguidillas)，如表 1。¹⁰

阿爾貝尼士受到西班牙美麗迷人的景緻，及西班牙民族鮮明的特質所啟發，創作出這一組如畫般的《西班牙組曲》，除了第八首外，每一首小曲的標題都使用西班牙的地名，如圖 1。在這八首小曲中，《葛拉那達》、《塞維亞》及《卡地思》是西班牙南部安達魯西亞地區的地名；《阿斯土利亞》、《阿拉貢》、《加泰隆尼亞》是西班牙北部的地名；《卡斯提拉》則為西班牙中央的高原地區名；最後一首《古巴》，在十九世紀時仍為西班牙的殖民地。

在曲式方面，《西班牙組曲》中的每個小曲大多是三段式 (ternary) 的結構，中間段落的調性通常會從大調轉入小調。幾乎每首小曲的內容都與西班牙的歌曲或舞蹈相關：《葛拉那達》是小夜曲 (serenade)；《加泰隆尼亞》是跑步舞 (corranda)¹¹；《塞維亞》是西維拉娜斯舞 (sevillanas)；《阿拉貢》是荷他舞 (jota)¹²；《卡斯提拉》是塞吉第亞舞 (seguidillas)¹³。

阿爾貝尼士在這組作品中，大量的使用了深沉歌的特色。深沉歌是由弗拉門哥 (flamenco) 發展出來的歌唱藝術，其特色包含：微分音的使用¹⁴、侷限在六度以內的旋律、同一個短句或單音的重複、表情豐富的裝飾音、自由的節拍，以及觀眾表示鼓勵或參與其中的吆喝聲「Olé, olé！」(好極了!)等。¹⁵阿爾貝尼士常使用單音、單手八度或雙手差距兩個八度的單薄旋律來表達安達魯西亞地區這種帶有些神秘氣息的深沉歌藝術。演奏深沉歌風格的段落時，必須要有敏感的音樂性，並適切運用彈性速度表現節奏感，通常這個段落需要演奏得比舞曲段落慢一些，然而作曲家並不是每次都在譜上明確指示稍慢 (meno mosso)

¹⁰ Yoon Soo Cho. "The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Issac Albeniz and Enrique Granados: A Detailed Study of 'Granda' and 'Austurias' of Suite Española by Albéniz and 'Andaluza' and 'Danza Triste' of Doce Danzas Española by Granados." (Ph.D. diss., U of Texas at Austin, 2006), 53.

¹¹ 跑步舞是加泰隆尼亞的古代舞蹈，現已失傳。

¹² 荷他舞曲是快速三拍子舞曲，常以響板伴奏。

¹³ 塞吉第亞舞是中快三拍子舞曲。

¹⁴ 微分音是比半音更窄的音程，但無法表現於鋼琴這項樂器上。

¹⁵ Gilbert Chase, *The Music of Spain*, 2nd ed., (New York: Dover Publications, Inc., 1959), 23-25.

的記號，因此演奏者需要了解這個演奏的慣例。

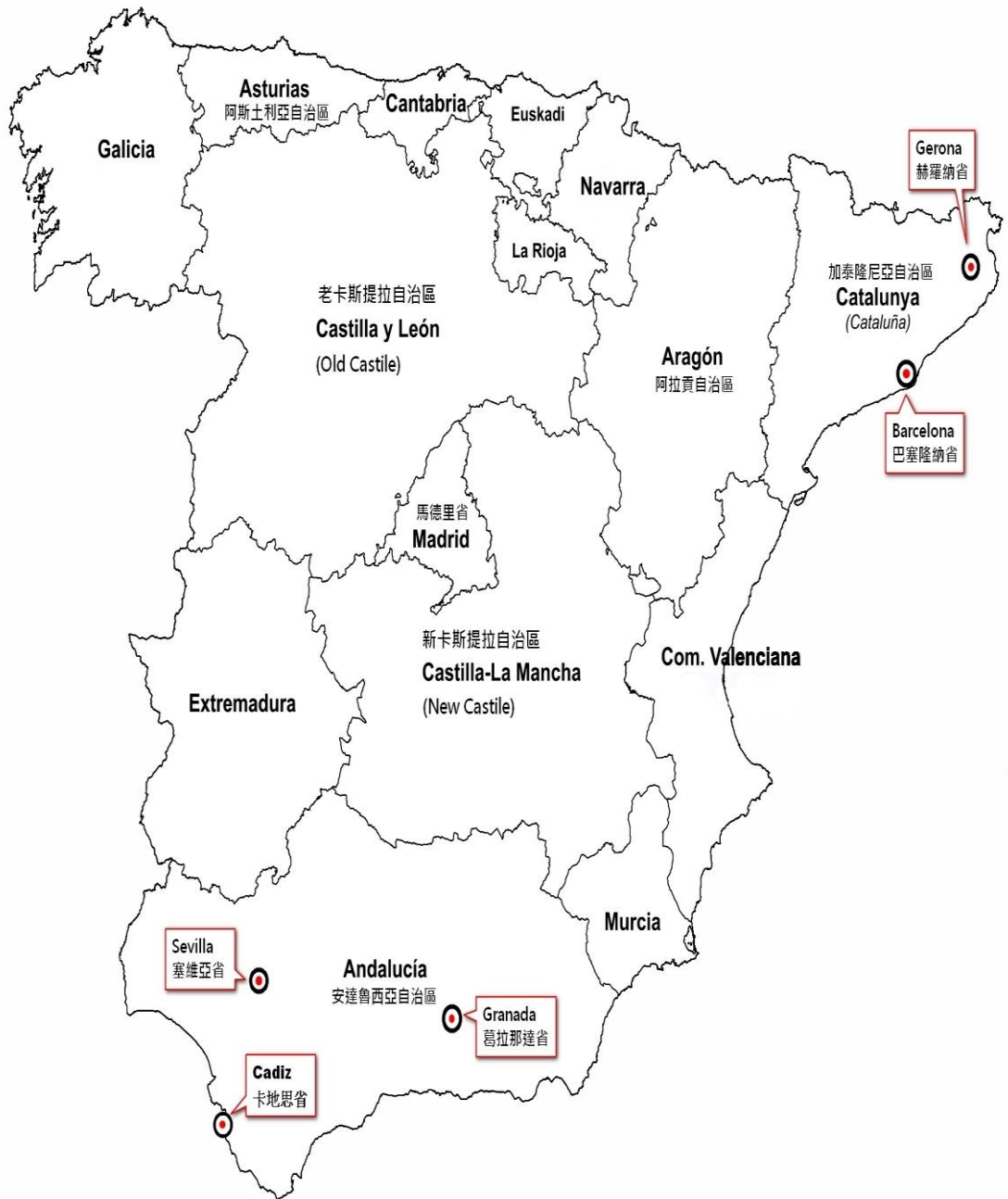
此外，阿爾貝尼士也藉由模仿吉他音效來製造具有西班牙風味的音響效果。雖然阿爾貝尼士並沒有真正的吉他作品，但是他常使用西班牙吉他的音型及音響轉化成鋼琴的語彙來作曲。不僅如此，他本人似乎也非常喜歡自己的作品被改編成吉他彈奏。巴塞隆納的作家阿佩萊斯·梅絲特斯（Apeles Mestres）曾記錄：「當阿爾貝尼士聽到法蘭西斯可·塔勒家（Francisco Tárrega）用吉他演奏他最知名的小夜曲時，他激動又感動地驚呼：『這就是我所構想的！』」¹⁶在給他的好友的一封信中，他也表達了他對西班牙吉他演奏家米格爾·婁伯特（Miguel Llobet）的景仰。無疑地，阿爾貝尼士成功地將吉他的音響轉換在他的鋼琴作品中，在《西班牙組曲》中的第一首《葛拉那達》，及第五首《阿斯土利亞》具有非常明顯的吉他風格，這似乎也說明了這兩首小曲擁有許多吉他改編版本的原因。

《西班牙組曲》的每個小曲並沒有直接的關連性，因此這組作品也很少在音樂會中被完整演出。在眾多版本中，視反覆的段落是否以反覆記號表示，或不用反覆記號將樂譜完整印出而定，大約為五十到六十頁左右的樂譜，演出的時間大約是四十分鐘左右。

¹⁶ 同註 11，54。

【表 1】《西班牙組曲》作曲家原創曲與出版商增補曲一覽表

標題	副標題	創作 年代	作曲家 原創曲	出版商補入之樂曲
《葛拉那達》	「小夜曲」	1886	原曲	
《加泰隆尼亞》	「跑步舞」	1886	原曲	
《塞維亞》	「西維拉娜斯舞」	1886	原曲	
《卡地思》	「撒埃達歌」或 「民歌」	1890		《西班牙小夜曲》 作品 181
《阿斯土利亞》	「傳奇」	1896		《西班牙之歌》 作品 232： 第一首《前奏曲》
《阿拉貢》	「幻想曲」	1889		《兩首西班牙舞曲》 作品 164：第一首 《阿拉貢的荷他舞曲》
《卡斯提拉》	「塞吉第亞舞」	1896		《西班牙之歌》 作品 232： 第五首《塞吉第亞》
《古巴》	「隨想曲」或 「夜曲」	1886	原曲	



【圖 1】《西班牙組曲》中的西班牙地名參照圖

第一節 《葛拉那達》(Granada)

一、 樂曲分析

《葛拉那達》是《西班牙組曲》的第一首，副標題為「小夜曲」(Serenata)。這組作品中的小曲，大部分都有舞曲節奏的特質，然而《葛拉那達》卻具有歌唱性的特徵，與這組作品中的其他小曲成為一個對比。這首作品是阿爾貝尼士在 1886 年住在葛拉那達時的創作。葛拉那達是過去摩爾人 (Moor)¹⁷ 統治時代的首都，位於西班牙南方安達魯西亞地區的海邊。學者波威爾曾引述契斯的論點，認為安達魯西亞音樂擁有東方異國的語彙，較其他音樂語彙占有優勢，這樣的光芒使得人們都將安達魯西亞音樂等同於典型西班牙音樂。¹⁸

阿爾貝尼士雖然是在加泰隆尼亞出生，然而他卻時常聲稱他自己是個摩爾人，身上留有摩爾人的血液，可見他對安達魯西亞文化的熱愛。¹⁹在阿爾貝尼士寫給朋友恩里克·莫拉加 (Enrique Moragas) 的信中，提到對這個城市的感受及當時的創作，清楚地表達了他對葛拉那達昔日摩爾文化的深深著迷：

「葛拉那達是『安達魯西亞音樂的寶藏』……花群散發著迷人香氣，杉樹的影子在積雪的山嶺間搖曳，夜曲在這浪漫的激情及悲傷到絕望的感受間飄忽不定。我不要寫熱鬧狂歡的景像，我現在要追尋如金礦般的寶藏，當手指緩緩地撥過古斯拉琴 (guzla)²⁰ 的琴弦，曲調中傳出令人心碎的悲歌...我要阿拉伯人的葛拉納達，那是藝術的世界，對我來說更是美麗又感性的一切。這樣的美好，讓葛拉那達能與加泰隆尼亞齊名。」²¹

¹⁷ 摩爾人是多文化的族群，現在泛指阿拉伯人與穆斯林 (Moslem)。

¹⁸ Linton E. Powell, *A History of Spanish Piano Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), 104.

¹⁹ 同註 2, 8。

²⁰ 阿拉伯絃樂器。

²¹ 同註 7, 65。

《葛拉那達》這一首曲子具有內省的特質，就像阿爾貝尼士在信中所陳述的，他在創作《葛拉那達》這首曲子時，不僅取材自伊斯蘭式建築、弗拉門哥舞蹈及服裝等顯而易見的文化，更希望表達內心深刻的阿拉伯印象。學者沃特·克拉克（Walter Clark）認為阿爾貝尼士從未真的聽過古斯拉琴這項古老的阿拉伯樂器，反而激發了他的想像力與創造力，使得他的想像已經遠遠地超過這項樂器的真實聲音。²²

《葛拉那達》這首曲子是阿爾貝尼士將吉他語彙轉換成鋼琴音樂的最佳例證之一。吉他演奏家史丹利·亞特斯（Stanley Yates）在其論述中指出：阿爾貝尼士在1906年曾親自將《葛拉那達》改編成吉他版本給塔勒家的學生婁伯特演奏。²³

吉他是西班牙最具代表性的民族樂器，十八世紀的作曲家多明尼可·斯卡拉悌（Domenico Scarlatti）在其作品中，已使用了許多吉他的音響與語彙。學者吉爾伯特·契斯（Gilbert Chase）在其著作《西班牙的音樂》（*The Music of Spain*）中曾提及：斯卡拉悌對其後輩如葛拉納多斯（Granados）、阿爾貝尼士、法雅（Falla）等人皆有重要的影響，並且在其著作中有整個章節用來探討斯卡拉悌的音樂及西班牙風格，其重要性可見一斑。²⁴

吉他主要的彈奏技巧有兩種：

- （1）彈撥法（*punteado*）：連續彈奏單音。
- （2）撩絃法（*rasgueado*）：重複地彈撥和絃。用右手指尖由低音絃往高音絃撩撥，或用指甲由高音絃往低音絃撥掃，製造出琶音或和聲的效果，可說是彈撥法的相反。常保留某些固定音，移動其他單音，造成鄰音的位移，很少一次改變全部的和弦音，製造出內聲部的固定音（*internal pedal point*）。²⁵

《葛拉那達》的曲式為複合三段體（*compound ternary*），其段落如表2。

²² 同註 11，56-57。

²³ Stanley Yates. "Albéniz's Leyenda (preludio-Asturias)." *Stanley Yates*. N.p., 2000. Web. 22 Nov. 2011. <<http://www.stanleyyates.com/articles/albeniz/leyenda.html>>.

²⁴ 同註 16，106-120.

²⁵ 同註 19，147。

【表 2】《葛拉那達》段落表

段落	小節數	拍號	調性
A 段	1-40 小節	3/8	F
B 段	a：41-60 小節	3/8	f -F
	b：61-86 小節		D \flat
	a：87-102 小節		f -F
	過門：103-120 小節		
A 段	121-164 小節	3/8	F

二、 演奏詮釋與演奏技巧

在《葛拉那達》的開頭，右手暗示了吉他撩絃法的彈奏技巧（譜例 1-1）。學者歐加·克奧（Olga Llano Kuehl）認為：鋼琴家必須使用富有想像力的音色來彈奏這種模仿吉他的音型。²⁶樂曲開頭標示極弱（*pp*），因此右手的琶音不僅要彈奏得很輕，同時音色要兼具色彩，讓左手不費力地在中音域吟唱出如歌的旋律。彈奏右手的琶音時，手臂要稍放鬆，並使用重量轉移的概念，用手臂輪流支撐要彈奏的手指，同時注意第 2 指與第 4 指的支撐力量，以避免漏音。

在 A 段中以四小節為一個樂句單位，但亦應以長線條的概念來引導，避免造成音樂停滯的感覺。右手的伴奏應保持速度的穩定，左手的旋律可依照不同的詮釋使用些許自由速度（*rubato*）。

在 B 段中左手以兩小節為單位的固定節奏型為伴奏（譜例 1-2）。彈奏這種節奏型的伴奏，手腕要放鬆並保持平穩，直到彈奏最後的八分音符接四分音符時，手臂、手腕先往上動之後才彈奏。相較而言，B 段的樂句較不對稱，有時是三小節為單位，有時則是五小節。

²⁶ Olga Llano Kuehl, "The Piano Music of Spain, Its Flavor and Interpretation", *Clavier* 15 (Oct. 1976): 18.

【譜 1-1】《葛拉那達》，A 段，1-11 小節，右手模仿吉他撩絃法的彈奏技巧

ALLEGRETTO *simile*

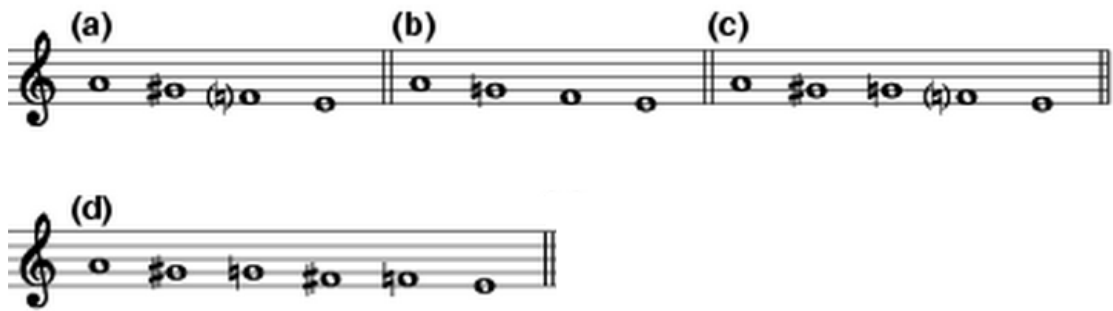
【譜 1-2】《葛拉那達》，B 段，41-52 小節，左手的固定節奏型伴奏

MENO MOSSO

阿爾貝尼士在 B 段使用了增二度的音程 (E-D \flat)，很可能是受到摩爾文化的啟發 (譜例 1-2)。由於阿拉伯使用的是 E 調式的四音音階，下行 A 到 E 的音階可分成幾種型態，如 A-G \sharp -F \flat -E、A-G \flat -F-E、A-G \sharp -G \flat -F \flat -E，或 A-G \sharp -G \flat -F \sharp -F \flat -E (譜例 1-3)。第一種型態中的下行增二度 (G \sharp -F \flat) 即被視為強烈的阿拉伯風格，不僅安達魯西亞，甚至遠至加泰隆尼亞地區都受到極大的影響。²⁷

²⁷ Josep i Martí i Perez, "Spain, §II: Traditional and Popular Music." *Grove Music Online*. 2007-2011. Web. 21 Nov. 2011.

【譜 1-3】阿拉伯使用的 E 調式四音音階



第二節 《加泰隆尼亞》(Cataluña)

一、樂曲分析


《加泰隆尼亞》是《西班牙組曲》的第二首。加泰隆尼亞位於西班牙的東北部，包括四個省份：巴塞隆納、赫羅納、萊里達(Lleida)、塔拉戈納(Tarragona)。赫羅納是阿爾貝尼士的出生地；巴塞隆納則是他幼年時期居住過最久的城市(一歲到七歲)，甚至在他結束留學的生活，遊歷過世界各地之後，最後還是選擇與他的新婚妻子回到巴塞隆納定居。因此，加泰隆尼亞對阿爾貝尼士而言，就是他的故鄉。根據阿爾貝尼士寫給好友莫拉加的信²⁸，我們可以得知：在他心目中，最富藝術性的城市除了葛拉那達外，非加泰隆尼亞莫屬。

《加泰隆尼亞》的副標題是「跑步舞」(Corranda)²⁹。由於西班牙的地方舞非常多，據說光是加泰隆尼亞一地就有多達三百多種，而跑步舞這種舞蹈型

²⁸ 詳見本章第一節。

²⁹ Corranda，或為 Curranda。

式已經失傳，筆者只能從現有的資料中拼湊出跑步舞的樣貌。根據《舞蹈辭典》的解釋，跑步舞是加泰隆尼亞北部庇里牛斯山山坡的一種男女成對的舞蹈，名字起源於前進和後退的跑步步伐。³⁰根據學者瓦特·克拉克的介紹：跑步舞是一種傳統加泰隆尼亞的舞蹈，與法國式或義大利式的庫朗舞曲（courante/corrente）有關。³¹義式庫朗舞曲（corrente）是 3/4 拍或 3/8 拍的快速舞蹈，有明顯的舞曲節奏與清楚的旋律線條，配合簡單的和聲進行，曲式以兩段體（binary）為主；法式庫朗舞曲（courante）是一種 3/2 拍的舞蹈，速度較慢，節奏較不明顯，風格亦較嚴肅，常用對位手法寫作，具有宮廷貴族的風格。

十七世紀的義式庫朗舞曲，是男女間表示愛情與追求愛情的一種雙人舞，舞步大多為「跑步」（running step），舞者在台上以追逐似的舞步居多，並有許多上下跳耀的動作。由於義式庫朗舞曲有特殊的長短節奏（），因此長拍（四分音符）的舞步通常為踩落步（land），短拍（八分音符）通常為跳步（hop）。³²

筆者認為《加泰隆尼亞》一曲使用的舞曲風格接近義大利式的庫朗舞曲。雖然阿爾貝尼士使用 6/8 拍記譜，並非典型的 3/4 拍或 3/8 拍，但全曲以長短節奏與附點節奏貫穿，曲式亦為《西班牙組曲》中唯一的二段體，顯示了這首樂曲與義式庫朗舞曲有相當的關連性。

《加泰隆尼亞》為二段體，其段落如表 3。

【表 3】《加泰隆尼亞》段落表

段落	小節數	拍號	調性
A 段	1-47 小節	6/8	g-B \flat -g
A'段	47-82 小節	6/8	g-B \flat -g

³⁰ 舞蹈辭典編審委員會 編著，《舞蹈辭典》，（台北：鼎文書局股份有限公司，2004），662。

³¹ 同註 7，68。

³² 胡小萍，《巴赫鍵盤舞曲—歷史、形式、風格、演奏之研究》，（台北：小雅音樂有限公司，2003，三版），20-23。

二、 演奏詮釋與演奏技巧

《加泰隆尼亞》的樂曲開頭 1-4 小節為導奏，筆者收集的樂譜版本中，發現導奏有兩種，奧地利維也納的環球版 (Universal Edition) 及德國的修特版 (B. Schott's Söhne) 第一小節的第二個音為 C# (譜例 2-1)，然而西班牙馬德里的聯合音樂版 (Unión Musical Edition) 為 Bb (譜例 2-2)。另外，筆者收集的影音資料中，只有鋼琴家岡薩雷斯 (Guillermo Gonzalez) 的錄音使用了 C# 版本；鋼琴家拉羅佳 (Alicia de Larrocha)、吉他家費歐拉 (Giuseppe Feola) 及新愛樂管弦樂團 (New Philharmonia Orchestra) 的錄音皆使用了 Bb 版本。

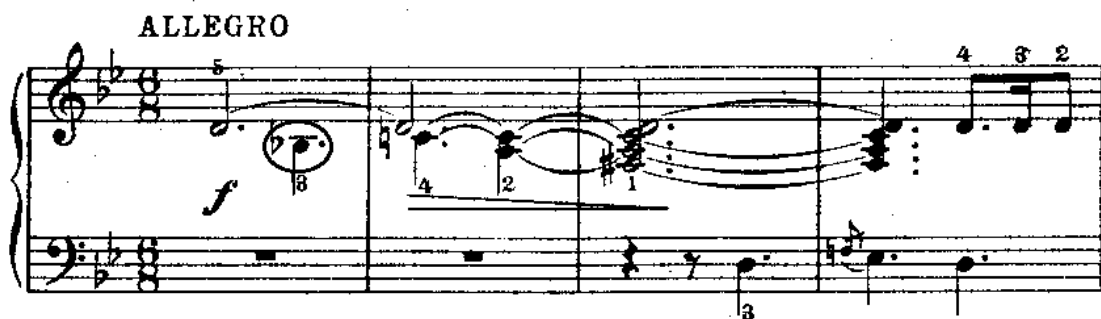
【譜 2-1】《加泰隆尼亞》，導奏，1-4 小節，修特版及環球版為 C# 音

Allegro




【譜 2-2】《加泰隆尼亞》，導奏，1-4 小節，聯合音樂版為 Bb 音

ALLEGRO



導奏部分標示大聲 (*f*)，在修特版及環球版中，第一個音有重音記號 (>)，彈奏時建議使用整個手臂，以大的質量配合慢的觸鍵彈奏；之後出現漸弱的音

符，其音量要隨之遞減。第四小節右手的第二大拍有三個重複音，分別為附點八分音符、十六分音符、八分音符，筆者建議演奏者可在附點八分音符稍加重音，手指利用反彈的力量並配合換指的技巧彈奏重複音。第六及第八小節右手在第二大拍的雙音重複，第一音使用反彈的力量，第二及第三音則移動手指在琴鍵上的位置（往前面的琴蓋方向），如此可避免漏音。至於譜上不斷出現的四分音符加八分音符節奏 ，則要注意八分音符必須擔任帶往下一個正拍的角色，避免造成音樂停滯的感覺。（譜例 2-3）

【譜 2-3】《加泰隆尼亞》，1-10 小節


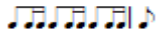


The musical score is for the first ten measures of 'Catalonia'. It is written in 3/4 time and marked 'ALLEGRO'. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The first system contains measures 1 through 4. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 4 features a triplet of notes: a dotted eighth note, a sixteenth note, and an eighth note. The second system contains measures 5 through 10. Measure 5 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 6 and 8 show double-note repetitions in the second beat. The score includes various fingerings, accents, and articulation marks such as 'leg.' and '*'.

第三節 《塞維亞》(Sevilla)

一、 樂曲分析

《塞維亞》是《西班牙組曲》的第三首。塞維亞是安達魯西亞地區的首都，也是安達魯西亞最負盛名的城市之一。塞維亞最著名的是聖週(Holy Week)³³的盛大儀式、隊伍及復活節的節慶。副標題「西維拉娜斯舞」(Sevillanas)是塞吉第亞舞(seguidillas)的衍伸，是最古老也最受歡迎的舞曲之一，這種舞蹈源自安達魯西亞的民俗傳統，並受到吉普賽弗拉門哥歌曲(cante flamenco)中的輕鬆歌(cante chico)³⁴影響，而成為西維拉娜斯舞(seguidillas sevillanas)，比塞吉第亞舞更廣為人知。弗拉門哥的學習常以西維拉娜斯舞曲當作入門。

西維拉娜斯舞是中快(allegro moderato)的三拍子舞曲，運用了大量的  節奏型，並且在樂曲開頭兩小節建立了  的節奏模式，用這個節奏貫穿了《塞維亞》整曲，建立了宛如響板、踩踏步(taconeo)³⁵及擊掌(palmada)³⁶所製造出喀啦喀啦般的聲響節奏。³⁷

相較於《西班牙組曲》的其他小曲，《塞維亞》一曲的織度較偏向管絃樂，阿爾貝尼士使用了對位的手法，使得大部分的小節都出現兩個不同方向的音樂線條，也因此《塞維亞》雖然是一首鋼琴作品，但卻又彷彿是一首尚未決定配器的管絃樂作品。³⁸

《塞維亞》的曲式為複合三段體，其段落如表 4。

³³ 聖週即復活節前一週。

³⁴ 又稱為小調，曲風較活潑、快速。

³⁵ 以腳踏地造成聲響。

³⁶ 以手拍掌或拍大腿造成聲響。

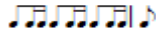
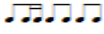
³⁷ 同註 2，73-74。

³⁸ 同前註，73。

【表 4】《塞維亞》段落表

段落	小節數	拍號	調性
A 段	a：1-25 小節	3/4	G-g-B \flat -G
	b：26-49 小節		E \flat -D
	a：50-75 小節		G-g-B \flat -G
B 段	76-114 小節	3/4	c
A 段	115-140 小節	3/4	G-g-B \flat -G

二、演奏詮釋與演奏技巧

《塞維亞》一曲開頭（譜例 3-1）即使用清楚的節奏型 ，這樣的節奏暗示了響板的聲音，筆者建議演奏者念節奏口訣，其中一種可用：塔-塔卡 塔-塔卡 塔-塔卡 塔，同時強調每小節的正拍，這樣的練習可以幫助第 1-2 小節內聲部的半音下行旋律線節奏更清晰。第三小節開始的右手旋律線，可詮釋得較抒情，最高音聲部必須不費力且精緻的投射出來。左手的節奏  類似波蘭舞曲（polonaise）的節奏，彈奏左手的節奏型時，可以模仿在舞蹈中常用的擊掌或踩踏步的聲響，想像較清脆的音色，並使用斷奏的方式彈奏。第 5-6 小節，右手的十六分音符節奏則需要利用手指的快速觸鍵，呈現分音（detached）的效果。

第 24-25 小節有快速重複音，由於聯合音樂版的指法會造成彈奏上的困難，筆者建議將大拇指設計在正拍上，可造成自然的重拍，且較符合節奏型，建議的指法為 3-2-1-4-3-2-1-4-3-2-1-3-2-1-3-2-1-3。（如譜例 3-2）

第 38-40 小節有版本上的差異，筆者收集的版本譜中，可分為兩類，第一類為聯合音樂版，第二類為修特版及環球版；筆者收集的影音資料中，鋼琴家拉羅佳及岡薩雷斯、吉他家約翰威廉士（John Williams）及費歐拉的錄音皆使

用了第一類的樂譜；使用第二類樂譜的錄音有吉他家布里姆（Julian Bream）。聯合音樂版的譜（譜例 3-3），在第 38 及 39 小節的第三拍在 D 音的持續低音上使用了法國增六和絃（E^b-G-A-C[#]），且 39 小節的第一拍保持 D 大調 I 級和絃；修特版（譜例 3-4）及環球版則使用了屬七和絃（A-C[#]-E-G），在 39 小節則移動至 D 大調 vi 級和絃，兩種樂譜版本在音樂色彩上差異極大。

【譜 3-1】《塞維亞》，1-7 小節

ALLEGRO MODERATO

【譜 3-2】《塞維亞》，23-25 小節，筆者建議的重複音指法

【譜 3-3】《塞維亞》，38-40 小節，聯合音樂版

【譜 3-4】《塞維亞》，38-40 小節，修特版

musical score for measures 38-40 of 'Sevilla' (Specter Edition). The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a right hand melody and a left hand accompaniment. The right hand starts with a forte (f) dynamic and includes a ritardando (riten.) section followed by a return to tempo (a tempo). The left hand starts with a piano (p) dynamic and includes a pianissimo staccato (pp stacc.) section. The piece concludes with a final chord marked with a first ending bracket and a '1' below it.

B 段（譜例 3-5）開始使用了雙手差距兩個八度的平行旋律線條，表現了安達魯西亞地區帶點憂鬱神秘的特質，筆者建議彈奏時，右手使用指尖，以較快的觸鍵讓高音旋律呈現較亮麗的音色；左手使用指腹，以較慢的觸鍵將低音旋律呈現較溫暖的音色。由於平行旋律缺乏伴奏，因此在彈奏時可使用稍許自由速度（rubato），保持旋律線條的流暢。


【譜 3-5】《塞維亞》，B 段，76-81 小節

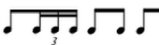
musical score for measures 76-81 of 'Sevilla' (Specter Edition), B section. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a right hand melody and a left hand accompaniment. The right hand starts with a piano (p) dynamic and includes a molto legato section. The left hand starts with a piano (p) dynamic and includes a section marked with an asterisk (*). The piece concludes with a final chord marked with a first ending bracket and a '1' below it.

第四節 《卡地思》(Cádiz)

一、樂曲分析

《卡地思》是《西班牙組曲》的第四首。卡地思是位於安達魯西亞南方的港都，也是一個歷史非常悠久的古都，阿爾貝尼士曾在十二歲時造訪卡地思，在此地舉辦音樂會。根據文獻記載，古羅馬的貴族曾經從卡地思引進女舞者，顯示了此地具有優秀的舞蹈傳統。雖然卡地思已經不再以舞蹈聞名世界，但是它仍被稱為「舞蹈的傳統之家」(The Classic Home of the Dance)。³⁹

副標題隨著版本的不同，為「撒埃達歌」(Saeta)、「民歌」(Canción)或「小夜曲」(Serenata)。撒埃達歌是一種安達魯西亞的民歌，在塞維亞聖週時的遊行隊伍中，人們會歌唱這種歌曲來頌讚聖母瑪利亞，以節奏為典型。⁴⁰由於《卡地思》曲風十分輕快，與撒埃達歌的性質明顯不符，因此學者克拉克認為這個副標題可能是出版商的誤植。⁴¹《卡地思》一曲原為《西班牙小夜曲》作品181，因此筆者認為副標題使用小夜曲較符合作曲家意念。

《卡地思》是一首旋律線較連貫的樂曲，使用了波蕾洛舞曲的節奏貫穿全曲，此節奏的最大特色是把三連音放在後半拍的弱拍上。波蕾洛舞曲是中速三拍子的西班牙舞曲，常用吉他或響板伴奏，據說是卡地思一位有名的舞者塞巴斯坦·蔡雷左(Sebastián Cerezo)在1780年所研究發展出來的。⁴²

《卡地思》的曲式為三段體，其段落如表5。

³⁹ 同註 16，244。

⁴⁰ 同註 19，7。

⁴¹ 同註 7，68。

⁴² 同註 16，247。

【表 5】《卡地思》段落表

段落	小節數	拍號	調性
A 段	1-40 小節	3/4	D \flat -E-D \flat
B 段	41-72 小節	3/4	c \sharp
A 段	73-116 小節	3/4	D \flat -E-D \flat

二、演奏詮釋與演奏技巧

《卡地思》開頭 1-4 小節（譜例 4-1），使用了波蕾洛舞曲的節奏，以分散和絃音型的導奏，暗示了以撥絃樂器伴奏的民歌或夜曲風格。筆者建議彈奏右手十六分音符的三連音時，可將三連音與第二拍上的八分音符視為一次手臂的動作，在八分音符時手臂帶動手腕向上，造成自然的斷奏，在第二拍後半拍的四分音符切分音，手臂落下，造成自然的重音。

【譜 4-1】《卡地思》，1-4 小節

The musical score for the first four measures of 'Cadi' is written in 3/4 time and D-flat major. The tempo is 'Allegretto, ma non troppo'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked *pp*. The piece ends with a *poco rit.* marking and the instruction *una corda*.

第 5 小節開始的右手八度（譜例 4-2），要注意旋律線的連貫，彈奏時應保持平穩的手腕，以手指外側指節及中指節以慢的觸鍵速度彈奏八度音。

B 段（譜例 4-3）以同音異名平行調 C \sharp 小調旋律為主導，與 A 段 D \flat 大調的開朗旋律做為對比。

【譜 4-2】《卡地思》，5-8 小節

a tempo cantando
p dolce
tre corde

【譜 4-3】《卡地思》，B 段，41-48 小節

a tempo
marcato il canto
una corda
mf
p
tre corde

第五節 《阿斯土利亞》(Asturias)

一、 樂曲分析

《阿斯土利亞》是《西班牙組曲》的第五首，也是這組作品中最受歡迎的一首舞曲。如同《葛拉那達》，《阿斯土利亞》更是一個將吉他語彙轉換成鋼琴音樂的最佳例子，學者安喬·羅梅洛 (Angel Romero) 甚至認為阿爾貝尼士寫作此曲是完全以吉他的概念寫成的⁴³，因此，這首樂曲也是吉他曲目中最常被演奏的改編曲，也是著名吉他大師塞哥維亞 (Andres Segovia) 最喜歡的曲子之一。

44

這首曲子是阿爾貝尼士於 1890 年左右在倫敦時的創作，最初是在巴塞隆納以《西班牙之歌》作品 232 的第一首《前奏曲》出版，後來才被出版商以第五首加入《西班牙組曲》。

阿斯土利亞是西班牙北部被高山與海洋環繞的地區。大衛·伍偉詞 (David Uerkvitz) 認為這個標題暗示了此曲使用西班牙北部地區的音樂語彙。此地最典型的舞蹈是「圓舞」(round dance)，阿爾貝尼士使用了不斷重複的旋律素材來製造圓舞的效果。同時，副標題「傳奇」(Leyenda) 似乎也暗示著這首曲子同時擁有詩意及敘事的特質。⁴⁵阿斯土利亞這個地方的民俗樂器有阿斯土利亞風笛 (Asturian bagpipe)，學者克拉克則認為阿爾貝尼士當初創作這首樂曲時的靈感並不是來自風笛，而是安達魯西亞的弗拉門哥與摩爾文化。⁴⁶筆者認為此曲的靈感明顯來自吉他，且阿爾貝尼士在中間歌唱段落使用了雙手差距兩個八度的四音音階平行旋律，明顯是阿爾貝尼士受到安達魯西亞文化的啟發，因此「阿斯

⁴³ David Uerkvitz, "Color it Spanish: A Conversation with Angel Romero", *Clavier* 21 (Feb. 1982): 22.

⁴⁴ 同註 11, 72。

⁴⁵ David Uerkvitz, "A Master Lesson on 'Asturias' from Albeniz's Suite Española", *Clavier* 21 (Feb. 1982): 22.

⁴⁶ 同註 11, 73。

土利亞」這個標題很可能是出版商在增補曲子時發生的錯誤。

《阿斯土利亞》的曲式為三段體，其段落如表 6。

【表 6】《阿斯土利亞》段落表

段落	小節數	拍號	調性
A 段	1-62 小節	3/4	g
B 段	63-122 小節	3/4	g
A 段	123-198 小節	3/4	g

二、演奏詮釋與演奏技巧

《阿斯土利亞》一曲包含了兩種風格差異極大的段落，因此在技巧的使用上也截然不同。在快速的段落中，重複音部分需要手指規律穩定的動作，大跳則需要手臂非常精準的距離控制；相反的，在中間歌唱段落，則須要有溫暖且連貫的旋律線，旋律與伴奏的平衡，在聲音的層次與音色的變化上需要有明顯的區別。

學者大衛·悠克維茲 (David Uerkvitz) 指出：彈奏《阿斯土利亞》時，必須揣摩樂曲中的吉他特徵，這樣會幫助我們在音響上的想像。彈奏這類由民俗音樂所啟發的作品時，演奏者除了應仔細研究樂譜上的符號外，可進一步將符號轉化成自由而富表情的聲音，再將這種內心的聲音經演奏肢體實現出來。然而，自由必須以知識為基礎，才能掌握音樂的精神，同時保持作品的風格與完整性。⁴⁷

快板樂段的第一個演奏問題是：雙手交替彈奏的快速重複音。這是吉他內聲部固定音 (internal pedal point) 的技巧 (如譜例 5-1)，在吉他上很容易彈奏，然而在鋼琴上卻因雙手輪流彈奏同一個琴鍵，容易導致漏音，造成了技巧的困

⁴⁷ 同註 46，22。

難，因此設計適當的指法就顯得格外重要。悠克維茲提供了右手指法的建議：他認為大拇指很好，但是會耗費較多手的上下動作（短手指離鍵較遠），因此建議單獨使用較長的第2指及第3指，或交替使用2、3指。彈奏時，指尖要盡可能靠近琴鍵的外側邊緣，手指好像從鍵上「拔起」(pluck)；不要使用僵硬的手指「啄」(pecking)琴鍵，這樣的方式會造成不好的效果。⁴⁸

筆者根據自身的練習經驗，發現漏音的原因在於：當漏音的手指彈下去時，如果前一個音的手指尚未離鍵，鍵仍留在鍵床上，則無法彈出聲音。為了克服此一難點，重複音的前一音，彈後必迅速離鍵。筆者建議右手手腕可以稍高，以接觸面積最小的指尖彈奏，使觸鍵與離鍵的動作更敏捷。筆者經過試驗後，認為右手第2指最能有效運作，並建議以骨頭推骨頭的概念，固定遠側指關節、中指節、指掌關節，將手指以較垂直於琴鍵的型狀彈奏，手腕固定，並以手臂手指一體的概念，將力量以直線方式輸入琴鍵。

至於左手，悠克維茲則建議與右手的水平距離越遠越好（左手靠琴蓋邊），這樣可以避免兩隻手互相碰撞。手指應非常貼鍵，以減少手指在空中運動所浪費的時間；手指在彈奏每個音符後要快速離鍵，使琴鍵快速回原位。⁴⁹筆者根據學者的建議與自己的練習經驗，建議左手指法使用5-2-1-3-2-4較佳（如譜例5-1）。這個指法設計讓大拇指彈奏黑鍵，使較短的手指配合在高度上突起的黑鍵，較長的手指配合較低的白鍵，縮短手臂上下運動的距離，並讓手可固定了一個模型中，使手的穩定度提高。

【譜5-1】《阿斯土利亞》，1-4小節，筆者建議之左手指法

ALLEGRO MA NON TROPPO

pp

marcato il canto

5 2 1 3 2 4

彈奏這個段落時，悠克維茲建議，演奏意識應集中在左手的旋律線條，正

⁴⁸ 同前註。

⁴⁹ 同前註，22-23。

拍上的十六分音符必須被強調。演奏者可練習以慢速彈奏附點節奏（如譜例 5-2），這樣可以自然地將旋律朝著正拍方向移動；再來是以三連音的節奏練習，可以增加耐力及清晰度（如譜例 5-3）。

【譜 5-2】以慢速附點節奏練習



【譜 5-3】以三連音的節奏練習



第 17 小節（譜例 5-4）的右手八度重複音，悠克維茲認為要使用手腕彈奏，如果使用手臂八度會顯得太突出，且肌肉緊張會造成節奏的延遲。⁵⁰筆者則認為手腕手臂要以一體的概念彈奏，手指貼鍵，手腕以最少的力量固定住，以肘關節相關的肌肉帶動前手臂向前，造成手指彈奏的上下震動動作。

【譜 5-4】《阿斯土利亞》，17-20 小節



快板樂段的第二個演奏問題是：雙手反方向的和弦大跳。練習大跳時，眼睛的訓練與手指的訓練同等重要，眼睛需要快速瞄準目標，其技巧原則是「瞄準最短距離音」（如譜例 5-5 所標示），右手向外離開身體的大跳時，注意自最外側的手指（5 指）跳到下一和弦的內側手指（1 指）。所有和弦都必須要有飽

⁵⁰ 同註 46，23。

滿的聲音，就好像舞蹈中使用的「赫」、「呀」等狀聲詞。彈奏飽滿的和弦需要有適度的手腕和手指的支撐，並使用很多的重量，手臂需要自動地反彈到 (release into) 大跳後的目標音。

第 63 小節開始的歌唱段落(譜例 5-6)，演奏者必須對音色的變化十分敏感；在使用自由速度時，亦應避免過於誇張的節奏變化。這個段落的寫作手法與第三首《塞維亞》的 B 段極為相似，同樣是以差距兩個八度的平行旋律，帶出安達魯西亞獨特的神祕氣質，彈奏時要注意旋律的歌唱性。

【譜 5-5】《阿斯土利亞》，21-28 小節

【譜 5-6】《阿斯土利亞》，63-75 小節

第六節 《阿拉貢》(Aragón)

一、 樂曲分析

《阿拉貢》是《西班牙組曲》的第六首。阿拉貢位於西班牙北部，以荷他舞曲(jota)聞名。雖然荷他舞曲發源於西班牙北部，但是它流行於西班牙各地，也普及於民間。一般說來，西班牙安達魯西亞一帶的南方舞蹈，女舞者通常會強調身體的弧線，並有挑逗性較濃厚的動作；男舞者則著重陽剛及強調力量的展現，僅用踏腳的舞步。相對的，北方舞蹈則顯得勇猛帶勁，比南方舞蹈更加外放，並且常常有「跳腳」的動作，男舞者在舞蹈中尤其愛比跳高。⁵¹




【圖 2】荷他舞蹈

根據《舞蹈辭典》的解釋，荷他舞通常為輕快的 3/4 拍或 3/8 拍，由一對或

⁵¹ 林耕 (2003), 「所謂『西班牙舞』」。2011 年 12 月 2 日, 取自 <http://www.mayacafe.com/forum/mcpost.php?t=1048742598>

⁵² 荷他舞蹈圖片, 取自 [http://en.wikipedia.org/wiki/Jota_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jota_(music))

多對舞者演出，舞蹈可以暫時中止，由人聲歌唱，舞者可以在此時休息。荷他舞具有彈性和靈活的特色，通常以吉他、風笛或鼓來伴奏，舞者有時也會使用響板或手鼓。⁵³其基本節奏為 ，特徵為第二拍的三連音。

《阿拉貢》的副標題為「幻想曲」(Fantasia)，幻想曲一詞的涵蓋甚廣，一般指型式自由或帶有即興風格的樂曲。此曲原為《兩首西班牙舞曲》作品 164 中的第一首，原名為《阿拉貢的荷他舞曲》(Jota aragonesa)。出版商將副標題取名為幻想曲的原因，在文獻上並無記載，但是由原曲名《阿拉貢的荷他舞曲》看來，筆者認為《阿拉貢》一曲若將副標題命名「荷他舞曲」，較符合樂曲內容。

《阿拉貢》的曲式為輪旋曲式 (Rondo)，其段落如表 7。

【表 7】《阿拉貢》段落表

段落	小節數	拍號	調性
A 段	1-85 小節	3/8	F-A-C-F-A \flat -f
B 段	86-112 小節	3/8	F
A 段	113-160 小節	3/8	F-d
C 段	161-188 小節	3/8	A
A 段	189-252 小節	3/8	F

二、演奏詮釋與演奏技巧

A 段以荷他舞曲節奏為基本架構，筆者建議彈奏荷他舞曲的節奏模式時，可用指尖以較快的速度觸鍵，模仿響板的音色。值得注意的是，這首 F 大調的樂曲在曲子的開始只停留了短短八個小節，之後在第 9 小節模進 (sequence) 到 A 大調，第 17 小節再模進至 C 大調 (若將這三個調名放在一起，可發現其為 F

⁵³ 同註 31，1440。

大調的 I 級和絃音，F-A-C)，音量由遠處的極小聲 (*pp*) 經由模進的過程堆砌至極大聲 (*ff*)。

B 段為科普拉段落，阿爾貝尼士在此段落標示「Copla」，是這組作品中唯一用文字標示「Copla」之處。科普拉是一種流行於西班牙的歌唱詩，通常為即興風格。阿爾貝尼士以 2:1 的比例⁵⁴，在八拍的歌唱旋律後插入四拍的伴奏音型（譜例 6-1）。筆者建議彈奏此段落時，可適切運用彈性速度，並區分旋律與伴奏的音色與音量，在旋律部分以大的質量配合慢觸鍵，彈奏出溫暖渾厚的聲音。

【譜 6-1】《阿拉貢》，B 段，科普拉段落，86-89 小節

【譜 6-2】《阿拉貢》，158-167 小節，右手暗示吉他撩絃法的彈奏技巧

⁵⁴ 僅 98-101 小節為 3:1。

C段具有夜曲風格，與此組作品第一首《葛拉那達》有極為類似的織度（譜例 1-1）。第 161 小節開始，右手暗示吉他撩絃法的彈奏技巧（譜例 6-2），要輕巧地彈奏出具有想像力的音色，讓左手不費力地吟唱出如歌的旋律。

此外，筆者發現聯合音樂版（UME）的譜上第 213 小節（譜例 6-3）標示持續漸慢（*sempre rit*），然而在此術語之前只有第 205 小節標示極強（*ff*），筆者認為與前後音樂內容並不一致，對照環球版（UE）及修特版（Schott）後，發現此二版本在第 205 小節（譜例 6-4）皆標示持續極強（*sempre ff*），表示聯合音樂版的標示很可能有錯誤。

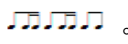
【譜 6-3】《阿拉貢》，205-214 小節，聯合音樂版


【譜 6-4】《阿拉貢》，205-214 小節，環球版

第七節 《卡斯提拉》(Castilla)

一、 樂曲分析

《卡斯提拉》是《西班牙組曲》的第七首，這首曲子的標題來自老卡斯提拉 (Old Castile) 和新卡斯提拉 (New Castile) 的地區名，這個地區涵蓋了從比斯開灣 (Bay of Biscay) 向南延伸至西班牙中部高原的廣大地區。卡斯提拉地區的人喜歡輕快的波蕾洛舞曲或曼加舞蹈 (seguidillas manchegas)⁵⁵。

副標題「塞吉第亞舞」(seguidillas) 來自拉丁文的字根「sequos」，也是西班牙文的動詞「seguir」，有「繼續」或「跟隨」的涵義。塞吉第亞是一種三拍子的快樂舞蹈，使用了輕快、跳躍、幾乎不停止的節奏，在段落中給人一種幾乎快不能呼吸的感覺，然而這樣的節奏型會在轉換段落時突然中斷。這個舞蹈的音樂常使用大調，並開始於弱拍 (off-beat)，常用響板與吉他伴奏，響板在傳統塞吉第亞舞蹈中的節奏型為 。

阿爾貝尼士在《卡斯提拉》這首色彩豐富多變的樂曲中，使用了鍵盤上的各種音域，並以大量的  節奏型，反應了塞吉第亞舞蹈的節奏與歡快的性格。

《卡斯提拉》的曲式為大型的複合三段體，其段落如表 8。

⁵⁵ 曼加舞蹈來自卡斯提拉東南方的曼加地區 (La Mancha)。

【表 8】《卡斯提拉》段落表

段落	小節數	拍號	調性
A 段	1-53 小節	3/4	F#-C#-F#
B 段	a : 54-69 小節	3/4	f#-d-E
	b : 70-93 小節		C-d-e-g-b♭
	c : 94-101 小節		B
A 段	102-138 小節	3/4	F#

二、演奏詮釋與演奏技巧

《卡斯提拉》樂曲的開頭就使用了塞吉第亞舞的典型節奏型（譜例 7-1），筆者建議彈奏時模仿響板的音色，並配合節奏口訣的練習：塔-塔卡 塔-塔卡 塔-塔卡，在每小節的第一拍稍加重音，可將節奏更清楚準確地呈現出來。



【譜 7-1】《卡斯提拉》，1-3 小節

ALLEGRO MOLTO

第 5-8 小節（譜例 7-2），要注意右手十六分音符的 C# 音，彈後必須快速離鍵，避免左手接著彈奏的 C# 音漏音。筆者建議彈奏右手兩個十六分音符時，手腕可用「下-上」的動作，幫助右手大拇指 C# 音快速離鍵。

【譜 7-2】《卡斯提拉》，5-8 小節



彈奏第 13-14 小節的上行琶音（譜例 7-3），手腕不可僵硬，筆者建議以正附點（）及反附點（）兩種節奏練習，且不僅練習譜上的上行音型，同時也要練習下行音型，以增加彈奏時的準確度。

第 15-16 小節（譜例 7-4）使用了深沉歌的風格，與舞曲段落形成對比。這種深沉歌的對比段落還出現在第 28-29 小節及第 41-42 小節。

【譜 7-3】《卡斯提拉》，13-15 小節

【譜 7-4】《卡斯提拉》，13-17 小節

第 102 小節開始出現的左手大跳，可單獨練習最低音與最高音的大跳（如譜例 7-5 標示），並要注意在四分音符切分音及第三拍正拍的八分音符上的重音。

【譜 7-5】《卡斯提拉》，102-105 小節

The musical score for 'Castilla' (Castaña) from Liszt's 'Spanish Suite' (measures 102-105) is presented in a two-staff format. The right hand (treble clef) begins with a melodic line that includes a fermata over the first measure. The left hand (bass clef) provides a bass line with a 'marcato' dynamic marking. The piece concludes with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. Below the bass line, there are several annotations: 'Rea' and '*' symbols are placed under specific notes, likely indicating fingerings or performance techniques.

第八節 《古巴》 (Cuba)

一、 樂曲分析

《古巴》是《西班牙組曲》的最後一首，也是唯一未使用西班牙地名的小曲。古巴位於拉丁美洲地區，從 1511 到 1898 年，被西班牙殖民了將近四個世紀之久，當阿爾貝尼士在 12 歲及 20 歲造訪古巴及 26 歲創作此作品時，古巴都仍屬於西班牙的國土，因此《西班牙組曲》中有《古巴》一曲，也就不足為奇了。隨著版本的不同，副標題為「隨想曲」(Capricho)⁵⁶或「夜曲」(Nocturno)⁵⁷。

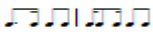
⁵⁶ 隨想曲指的是具有幽默或多變特質的鋼琴小曲。

⁵⁷ 夜曲指的是以分解和弦伴奏，有憂鬱或慵懶特質曲調的個性小品(character piece)。

由於拉丁美洲是一個多元混合文化的地區，因此這個地區的音樂也呈現出多樣化的種類，這些類型可區分為三大類：印地安人音樂、黑人音樂及印歐混血人的民間音樂。

印地安人的音樂主要分布於印地安人較集中的地區，如秘魯（Perú）、厄瓜多（Ecuador）、玻利維亞（Bolivia）等地，主要的樂器有排簫和豎笛，以高亢的歌唱方式為其特色；黑人音樂主要分布於加勒比海（Caribbean Sea）地區的巴西（Brasil）、委內瑞拉（Venezuela）、哥倫比亞（Colombia）及秘魯，這個地區的音樂以節奏為主導，具有強烈的切分節奏，常使用敲擊樂；印歐混血的民間音樂則常常具有淡淡的憂鬱色彩，唱法較放鬆，較具有柔和抒情的特色，常使用 3/4 拍與 6/8 混用的節奏，樂段的結構較方正，常用吉他或豎琴伴奏。

古巴地區以黑人及印歐混血的音樂為主，產生了阿巴奈拉（habanera）、瓜宜拉（guajira）、瓜拉恰（guaracha）、波蕾洛、丹戎（danzón）、倫巴（rumba）、頌歌（son）、空加（conga）等多樣的舞曲類型。⁵⁸

學者克拉克認為這首曲子使用的是阿巴奈拉舞曲的節奏⁵⁹，阿巴奈拉是中板的 2/4 拍子，最常使用的節奏模式為 。筆者經過比對，認為《古巴》一曲並未明確使用任何舞曲類型，阿爾貝尼士在這首樂曲中大量使用了切分節奏與複節奏，很可能是受到黑人音樂的啟發。

《古巴》的曲式為三段體，其段落如表 9。

【表 9】《古巴》段落表

段落	小節數	拍號	調性
A 段	1-72 小節	6/8	E \flat
B 段	73-120 小節	6/8	a \flat
A 段	121-181 小節	6/8	E \flat

⁵⁸ 康謳，《大陸音樂辭典》，（台北：全音出版社，2002，十五版），293。

⁵⁹ 同註 7，68。

二、演奏詮釋與演奏技巧

《古巴》一曲雖然是 6/8 拍，但是開頭的 1-4 小節（譜例 8-1）卻呈現了 3/4 拍的節奏，這種手法在阿爾貝尼士於 1881 年創作的《古巴狂想曲》中的開頭 1-4 小節（譜例 8-2）也曾出現。此外，他在 1888-92 年間創作的《西班牙之歌》作品 232 的第三首《在棕櫚樹下》（Sous le palmier）⁶⁰，其開頭 1-4 小節（譜例 8-3）使用了與《古巴》一曲開頭一模一樣的音，只是節奏做了些微更動，拍號變換為 2/4 拍。

《古巴》的第 5-12 小節（譜例 8-4），使用了複節奏的手法，這樣的手法亦可見於《古巴狂想曲》的第 5-12 小節（譜例 8-5）。

【譜 8-1】《古巴》，1-4 小節

ALLEGRO

ff marcato *p*

Ped. *

【譜 8-2】《古巴狂想曲》，1-4 小節

Allegro.

ff seco. *pp*

Ped. *

⁶⁰ 另一曲名為《西班牙舞曲》（Danse espagnole）。

【譜 8-3】《在棕櫚樹下》，1-4 小節

Allegretto ma non troppo. $\frac{5}{3}$

marcato *pp*

【譜 8-4】《古巴》，5-12 小節

pespr

【譜 8-5】《古巴狂想曲》，5-12 小節

cantando e marcato.

《古巴》的第5-12小節左手暗示了撥絃樂器的風格。阿爾貝尼士使用切分音節奏，其後的分解和弦伴奏削弱了節奏感，使得這首樂曲較符合夜曲的風格，與《西班牙組曲》中的其他舞曲成為對比；右手則以完全八度的音型彈奏歌唱旋律，彈奏連續八度的旋律線時，要注意線條的完整性，將八度音吟唱得如單音般連貫。筆者建議彈奏時，應避免手臂的上下動作，保持手臂的平穩並使用手指八度的彈奏方式，以手指的中指節與外側指節彈奏出慢速觸鍵的圓滑奏。

《古巴》B段的調號隨樂譜版本而有差異，聯合音樂版（UME）使用的是7個降記號（A♭小調）記譜（譜例8-6）；修特版（Schott）與環球版（UE）則使用5個升記號（G♯小調）記譜（譜例8-7）。

【譜8-6】《古巴》，70-74小節，聯合音樂版以7個降記號記譜

【譜8-7】《古巴》，70-75小節，修特版以5個升記號記譜

第四章

結論

《西班牙組曲》是阿爾貝尼士向貝德列爾學習後，在 1886 年所創作出具有西班牙民族色彩的佳作。阿爾貝尼士在《西班牙組曲》中，使用了西班牙的地名為每首樂曲的標題，並且使用了許多西班牙的音樂語彙來創作，如：不斷變化的舞蹈節奏、深沉歌(cante jondo)的使用、將吉他音效轉化成鋼琴的語彙等。

舞曲節奏方面，除第一首《葛拉那達》、第五首《阿斯土利亞》及第八首《古巴》無明顯舞曲節奏外，其餘皆有明顯節奏特徵。第二首《加泰隆尼亞》為跑步舞(corranda)、第三首《塞維亞》為西維拉娜斯舞(sevillanas)、第四首《卡地思》為波蕾洛舞(bolero)、第六首《阿拉貢》為荷他舞(jota)、第七首《卡斯提拉》為塞吉第亞舞(seguidillas)。

深沉歌的使用方面，常見於樂曲的中段，最明顯的例子為第三首《塞維亞》與第五首《阿斯土利亞》的中段，以及唯一在譜上有標示「copla」的第六首《阿拉貢》的科普拉段落。

模仿吉他音響方面，最明顯的例子為第一首《葛拉那達》、第四首《卡地思》、第五首《阿斯土利亞》及第六首《阿拉貢》的 C 段。

《西班牙組曲》的曲式方面，除了第二首《加泰隆尼亞》為二段式及第六首《阿拉貢》為輪旋曲式外，其餘皆為三段式。

樂譜版本方面，筆者所收集的三種《西班牙組曲》樂譜版本中，在表情記號的標示上有相當程度的差異，不同版本竟有南轅北轍的詮釋。值得注意的是，西班牙聯合音樂版在印刷上的疏漏及錯誤甚多，隨處可見譜號、音符的明顯錯誤，造成讀譜時的困擾。

透過本論文之研究，筆者期盼能幫助演奏者更了解阿爾貝尼士的創作意念，藉由文獻的探究與樂曲分析，使演奏者在詮釋上有更深一層的思考與想像，並期盼本論文成為引玉之磚，使阿爾貝尼士的作品更為人所熟知與喜愛。

參考文獻

中文書目

王耀華。《世界民族音樂概論》。上海：上海音樂出版社，1998，初版。

方真真、方淑如。《西班牙史—首開殖民美洲的國家》。台北：三民書局股份有限公司，民 92，初版。

朱象泰。《史卡拉第奏鳴曲研究》。台北：大呂出版社，民 90，再版。

李昕、林耕。《烈焰情挑佛拉明哥》。台北：太雅出版有限公司，民 93，初版。

胡小萍。《巴赫鍵盤舞曲》。台北：小雅音樂有限公司，民 92，三版。

陳自明。《拉丁美洲音樂》。北京：人民教育出版社，1993，初版。

黃仲正 主編。《西班牙》。台北：台灣英文雜誌社有限公司，民 81，初版。

顧連理、吳佩華 譯（荀伯格（Harold C. Schonberg）著）。《不朽的鋼琴家（The Great Pianists）》。台北：世界文物出版社，民 87，初版。

舞蹈辭典編審委員會 編著。《舞蹈辭典》。台北：鼎文書局股份有限公司，民 83，初版。

中文論文

賴麒徽。《阿爾貝尼斯〈西班牙組曲，作品 47〉之研究》。東海大學音樂研究所碩士論文，民 92。

劉力溪。《劉力溪鋼琴獨奏會含輔助文件阿爾班尼士〈伊貝利亞〉第二冊三首作品之演奏詮釋探討》。交通大學音樂研究所碩士論文，民 97。

中文期刊

侯康為、邵立霞 編譯。「阿爾貝尼斯鋼琴音樂風格形成的三個階段（上）--選自波拉·彼得爾曼《阿爾貝尼斯》一書。」《交響—西安音樂學院學報》第 2 期（1996）：38-41。

侯康為、邵立霞 編譯。「阿爾貝尼斯鋼琴音樂風格形成的三個階段（下）--選自波拉·彼得爾曼《阿爾貝尼斯》一書。」《交響—西安音樂學院學報》第 3 期（1996）：55-58。

陶紅。「阿爾貝尼茲《西班牙組曲》中的民族情結及鋼琴演譯。」《鋼琴藝術》第 3 期（2005）：23-26。

劉明仁。「西班牙印象派先驅—阿爾班尼士。」《古典音樂》第 34 期（民 83 年 12 月）：38-40。

蔣博彥。「伊薩克·阿爾貝尼斯—西班牙音樂史上最重要的代表人物之一。」《鋼琴藝術》第 7 期（2004）：18-21。

羅旭。「淺述阿爾貝尼斯鋼琴音樂不同時期的風格特徵。」《青年文學家》第 11 期（2010）：89。

西文書目

- Chase, Gilbert. *The Music of Spain*. New York: Dover Publications Inc., 1959.
- Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Haas, Ken and Gwynne Edwards. *Flamenco*. London: Thames & Hudson Ltd., 2000.
- Lalagia and Ana Ivanova. *Spanish Dancing: A practical Handbook*. London: Dance Books Ltd., 1985.
- Marco, Tomás. Cola Franzen, trans. *Spanish Music in the Twentieth Century*. London: Harvard University Press, 1993.
- Nettl, Bruno and Charles Capwell, Isabel K. F. Wong, Philip V. Bohlman and Thomas Turino. *Excursions in World Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1992.
- Powell, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Trend, J. B. *Manuel de Falla and Spanish Music*. New York: Alfred A Knopf, 1929.

西文論文

Sellek-Harrison, Maria B. “A Pedagogical and Analytical Study of ‘Granada’ (‘Serenata’), ‘Sevilla’ (‘Sevillanas’), ‘Austurias’ (‘Leyenda’) and ‘Castilla’ (‘Seguidillas’) from the Suite Española, Op. 47 by Isaac Albéniz.” Doctoral Essay: University of Miami, 1992.

Yoon Soo Cho. “The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: A Detailed Study of ‘Granada’ and ‘Austurias’ of *Suite Española* by Albeniz and ‘Andaluza’ and ‘Danza Triste’ of *Doce Danzas Española* by Granados.” Doctoral Essay: University of Texas at Austin, 2006.

西文期刊

Kuehl, Olga Llano. “The Piano Music of Spain, Its Flavor and Interpretation.” Clavier 15(Oct. 1976): 17-18, 20.

Kuehl-White, Olga Llano. “The Soul of Spanish Piano Music.” Clavier Companion 2 (July/Aug. 2010): 38-40.

Powell, Linton E. “Guitar Effects in Spanish Piano Music.” Piano & Keyboard 18 (May/June 1996): 33-37.

Taylor, Maria del Pico. “Claves, Castanets, and Culture.” Clavier 25 (May/June 1986): 12-15.

Uerkvitz, David. “Color it Spanish: A Conversation with Angel Romero.” Clavier 21 (Feb. 1982): 20-22.

Uerkvitz, David. “A Master Lesson on ‘Asturias’ from Albéniz’s Suite Española”.
Clavier 21 (Feb. 1982): 22-29.

Wolff, Daniel. “Isaac Albéniz: An Essay on the Man, His Music, and His
Relationship to the Guitar.” Classical Guitar 15, no. 8 (April 1997): 22, 24, 26,
28-29.

樂譜

Albéniz, Isaac. Suite Española, Opus 47, revised by Juan Salvat. Madrid: Union
Musical Española, 1992.

Albéniz, Isaac. Suite Española, Opus 47, edited by Lothar Lechner. Mainz: B.
Schott’s Söhne, 1960.

Albéniz, Isaac. Suite Española, Opus 47, edited by Peter Roggenkamp. Vienna:
Universal Edition.

唱片

Bream, Julian. Granados & Albeniz. RCA 1982.

Feola, Giuseppe. Albéniz: Suite Española, cantos de España. Brilliant classics
2010.

González, Guillermo. Albéniz: Iberia, Suite Española Nos.1 and 2. Naxos 1997.

Larrocha, Alicia de. Albéniz: Iberia, Navarra, Suite Española. Decca 2008.

New Philharmonia Orchestra. Music Española. Decca 1994.

Williams, John. Isaac Albéniz · Enrique Granados · Spanish Guitar Music. Sony
2010.

網路資料

林耕 (2003), 「所謂『西班牙舞』」。線上。網際網路。2011年12月2日。

<http://www.mayacafe.com/forum/mcpost.php?t=1048742598>

Barulich, Frances. “Albéniz, Isaac (Manuel Francisco).” *Grove Music Online*.
2007-2011. Web. 21 Nov. 2011.

Perez, Josep i Martí. “Spain, §II: Traditional and Popular Music.” *Grove
Music Online*. 2007-2011. Web. 21 Nov. 2011.

Yates, Stanley. “Albéniz's Leyenda (preludio-Asturias).” *Stanley Yates*. N.p.,
2000. Web. 22 Nov. 2011.

<http://www.stanleyyates.com/articles/albeniz/leyenda.html>